

Entrevista a Roberto Briceño

Correspondència, febrer del 2008

Nacido en 1950 en México DF. Egresado de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente radica en la ciudad de Morelia, Michoacán y es profesor-investigador de la facultad de Filosofía Samuel Ramos de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), titular del seminario de Semiótica de la Cultura. Área principal, Estética, Filosofía del lenguaje, colabora en la licenciatura de teatro de la Escuela Popular de Bellas Artes en la materia de Actuación estilística. Dramaturgia: *¿Y si Heidegger no hubiera muerto...?*, *Una de Payasos*, *Una de Policías*, *Mirada*, actualmente en escena. Ha dirigido alrededor de cuarenta trabajos y actuado en diversas puestas en escena. Colaborador de revistas especializadas. Dirige desde hace veintidós años un taller de expresión corporal y experimentación teatral y es director de la Asociación Teatral Contrapeso.

Ricard Salvat: — ¿Podría decirnos, dado que usted es un testimonio de primer orden, y también dada sus múltiples dedicaciones teatrales, cuáles son los momentos clave del teatro mexicano, desde 1950 o 1960? Piense que el número que estamos preparando va dedicado al público catalán y español, que, como decimos en castellano, ha conocido el teatro mexicano de manera muy «guadiánica». Por ejemplo, yo presenté bastantes espectáculos mexicanos cuando dirigía el Festival de Sitges, de 1977 a 1987. Luego han venido obras sin criterios definidos, aprovechando a veces la coyuntura de que la compañía ya estaba en Europa, otras compañías mexicanas; y pensamos que conviene que una persona con la alta autoridad que usted

posee, oriente al joven posible lector del siglo XXI. Nos interesaría que hablara de autores, espectáculos que marcaron época y directores de escena.

Roberto Briceño: — Antes de situarnos en las décadas propuestas, me parece necesario hablar de la gran influencia que, sin lugar a dudas, tuvo Rodolfo Usigli en el teatro mexicano del siglo XX, ya como dramaturgo, director de escena, catedrático o periodista. Como dramaturgo, sus obras *El Gesticulador* o la trilogía *Corona de Sombra*, *Corona de Luz*, *Corona de Fuego*, entre otras muchas, abrieron derroteros seguidos por otros dramaturgos y, desde sus crónicas periodísticas, sus clases de técnica teatral dictadas en la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM o

su perceptiva dramática expuesta en el libro *Itinerario de un Autor Dramático* (1939), la presencia de Usigli, miembro del grupo Contemporáneos, ha sido innegable y se ha convertido en una página clave para comprender el teatro mexicano.

Salvador Novo sería otro de los antecedentes importantes de nuestro teatro. Como figura insoslayable de la historia cultural de México, Novo participa junto con Villaurrutia, Gorostiza y Jiménez Rueda, en la creación del teatro Ulises. Entre sus múltiples actividades, ensayista, dramaturgo, crítico, cronista de la Ciudad de México hasta su muerte; Novo como funcionario, fue jefe del departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de 1946 a 1952, y en 1956 fue nombrado director de la Escuela de Arte Dramático del INBA. En 1953 inauguró el Teatro de la Capilla, en Coyoacán, DF, donde inició el movimiento teatral de vanguardia llevando a escena *Esperando a Godot*. Me permito esta mención, ya que los momentos clave del teatro en la década de los cincuenta y sesenta pasan por esos dos ejes, por lo menos desde una visión amplia de la cultura en México. No podría decir que el teatro de esas décadas lo haya yo vivido en plenitud, puesto que aunque siempre estuvo en mí el gusanito de la actuación, no fue sino hasta 1971 que de manera formal entré en el teatro, aunque mi experiencia profesional constante, recién se inició en 1984. Sin embargo, por lecturas y como espectador, amén de las reflexiones y estudios que posteriormente he realizado, me parece un momento importante el de la participación de Héctor Azar, Héctor Mendoza y Juan José Gurrola.

De Héctor Azar, se podrían destacar *La Appassionata*, *Inmaculada*, *Las Vacas Flacas*, y *Alas sin sombras*, entre otras. Fundó el Teatro

Trashumante, el Centro de Teatro Infantil y la Compañía Nacional de Teatro en 1972, fue director de Teatro del INBA, como teórico, culminó con su proposición escénica del Espacio C', dirigió durante años el Centro de Arte Dramático, AC (CADAC), importante centro de formación actoral.

Héctor Mendoza, sin lugar a dudas es uno de los más grandes formadores de actores, por varias generaciones, su participación como docente en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM es destacada, siendo el pilar de la orientación pedagógico-teatral de esa institución, autor de varias obras, podría mencionar *Ahogado*, *Las cosas simples*, reiteradamente llevada a escena sobre todo por grupos jóvenes y universitarios.

Provocador irreverente, escatológico, Juan José Gurrola, arquitecto de las artes escénicas, vivió una experiencia marcada por una condición experimental con una importante influencia del movimiento vanguardista *Poesía en Voz Alta* (1956-1963), se forjó a sí mismo como un artista trasgresor de las fronteras que fragmentan el arte: de la arquitectura pasó al teatro, donde fue actor, escenógrafo, dramaturgo y director; de ahí al cine, al arte conceptual, la fotografía, etc.; realizó montajes célebres como *La cantante calva* de Ionesco (1963) y *Landrú-opereta* [de Alfonso Reyes] (1964). Durante su vida mantuvo un intenso trabajo teatral, perfeccionó un lenguaje propio y versátil con el que exploró las diversas disciplinas que confluyen en escena.

R.S. — En un número anterior dedicado al teatro mexicano, correspondiente a los n. 29-30-31, diciembre 2001-marzo 2002, nos empleamos en revalorar la figura de Luisa Josefina Hernández y a presentar una obra, *La Prisionera* de Emilio Carballido. Luisa Josefina, en una entrevista que le hicimos,

valoraba mucho el paso de Alejandro Jodorowsky por México. ¿Vio usted sus espectáculos? En caso de que fuera así, ¿qué opina de las aportaciones de Alejandro?

R.B. — Con cierta frecuencia surgen figuras que aun sin quererlo, de pronto se convierten en paradigmáticas o en iconos para alguna parte de la población, el caso de Alejandro Jodorowsky sería uno de éstos, ya que su presencia en México estuvo marcada por la sorpresa, el rechazo, el escándalo y el éxito. Escritor, autor de cartones *Fábulas Pánicas*, director de teatro, director y guionista de cine, especie de taumaturgo, sin lugar a dudas Jodorowsky dejó su marca en nuestro teatro, recuerdo muy bien su montaje *El Diario de un loco*, interpretado por Carlos Ancira, un espectáculo que por la excelente y convincente actuación de Ancira, pudo ser representado en español incluso en Moscú con un gran éxito, como en general sucedía con todas las obras de Alejandro, es sabido que cuando la polémica está presente, los triunfos se dan. En el caso de *El Diario de un loco*, me parece que el aporte de Jodorowsky es innegable, en cuanto que propone un teatro crudo y directo, sin artificios escénicos, sino apoyado fundamentalmente en la fuerza expresiva del actor y la contundencia del texto. Sin embargo, creo que su influencia mayor fue en el cine, películas como *El Topo*, *La Montaña Sagrada* o *Santa Sangre*, se han convertido en filmes de culto, de nuevo la crudeza, la crueldad y una tipificación de personajes cercanos siempre a la demencia, el sexo, la sangre y la exaltación de contravalores, marcan una nueva orientación para un cine que no obstante es crítico y posibilita la reflexión del espectador.

R.S. — La misma pregunta le haría sobre Seki Sano, a quien vemos que ahora finalmente se revalora mucho. ¿Siguió su labor?

¿Podría darnos su opinión sobre él?

R.B. — De Seki Sano puedo hablar sólo mediante por boca de terceros y sobre todo, por el reflejo de sus enseñanzas, creo que efectivamente él introduce de manera fuerte a Stanislavski a nuestro teatro, creando generaciones de actores y directores que se reconocen como sus deudores y seguidores, su influencia continúa en nuestros días, hoy hay una tercera generación que se han convertido en maestros de actuación y que siguen el método de acuerdo a las orientaciones del maestro Sano. Se calcula que desde la fundación de su estudio de artes escénicas pasaron más de 6.500 alumnos a lo largo de veintisiete años, cuyas enseñanzas quedaron plasmadas en un manuscrito titulado *Apuntes de un Director Escénico* que no fue publicado salvo algunos fragmentos que Sergio Jiménez y Edgar Ceballos incluyen en el libro *Teoría y praxis del Teatro en México*, publicado en los años ochenta por la Colección Escenología, que dirige el mismo Ceballos. Otras notas, ejercicios y su programa de la escuela Teatro de la Reforma, como cita Ceballos en el libro mencionado, quedó disperso y en manos de algunos de sus alumnos que después continuaron sus enseñanzas. Como director de escena destacan *Un tranvía llamado deseo*, en el cual, menciona Ceballos, el propio Tennessee [Williams] declara que el montaje era superior al de Broadway, entre otras puestas de las convertidas en leyenda por la tradición oral, se han citado *La fuerza bruta*, de Faulkner, *Las Brujas de Salem*, de Miller, *La Mandrágora*, de Maquiavelo, *La Fierecilla Domada* y *El Rey Lear* de Shakespeare.

R.S. — ¿Se puede hablar de un retorno del teatro político en México?

R.B. — En relación a esta pregunta, me parece conveniente hacer una digresión. Comúnmente cuando se habla de teatro en México,

nos remitimos al teatro realizado en la Ciudad de México, en primer lugar, donde se considera que está no sólo el modelo sino la tradición y la vanguardia del teatro mexicano, sin embargo en otras ciudades de la República el camino del teatro ha sido largo y tortuoso, y sin lugar a dudas sus frutos se han podido paladear. En las muestras o eventos, llamados nacionales, se puede uno acercar sólo a una pequeña muestra de lo que se hace en el país en materia de teatro. Señalado esto, me atrevería a decir que el teatro político no ha dejado de estar presente en el quehacer escénico de México, por lo menos desde la Revolución mexicana hasta nuestros días, quizá no en las grandes salas o en los teatros de renombre, pero sí en esa manifestación que aquí se ha llamado teatro popular, un teatro que grupos trashumantes o vinculados con movimientos sociales, campesinos, indígenas o proletarios, se ha encargado de retratar la realidad vivida por los sectores menos favorecidos de la sociedad. En calles, fábricas, ejidos, comunidades indígenas, talleres, vecindades, escuelas rurales y muchos otros espacios alternativos que momentáneamente se convierten en escenarios, un teatro con profundo contenido político se ha sucedido a lo largo y ancho del país. Estos grupos hacen adaptaciones de textos clásicos sobre la base de problemas ingentes domésticos o sociales, escriben obras tomando como pretexto una nota periodística, por ejemplo sobre alguna represión, o incluso con vecinos o participantes de movimientos sociales, en forma colectiva, escriben textos sobre las experiencias de éstos que después son llevados a escena, entre algunos de los grupos con mayor impacto o permanencia podríamos citar al Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) que nace en 1973 en Ciu-

dad de México; el Grupo Cultural Zero, nace en Cuernavaca, Morelos en 1978; el Teatro Campesino de Tabasco, y muchos otros en diferentes regiones de México. Por otro lado, en lo que refiere a un teatro más formal, me parece que efectivamente hay una suerte de retorno no tanto a un teatro político a lo Piscator o Brecht, sino más bien un retorno a temas políticos o con un matiz en este aspecto, como efectivamente pudimos ver en Zacatecas.

R.S. — **Le agradecería, nos dijera cuáles fueron para usted los mejores espectáculos de la XXVIII Muestra Nacional de Zacatecas.**

R.B. — *Odio a los putos mexicanos* y *Las Chicas del 3 1/2 floppies* de LEGOM, quien para mi gusto, se perfila como uno de los dramaturgos jóvenes con mayor solidez y fuerza, dotado de una gran imaginación e inteligencia y una capacidad de observación muy sensible, así como una formación artística completa. *Noticias del Imperio*, inmensa novela histórica de Fernando del Paso, adaptada por Mauricio Jiménez, a quien siempre he respetado como director y hombre de teatro, por la sutil forma en que accede a asuntos de corte político sin caer en el panfleto o la crítica fácil, recuerdo como uno de los espectáculos más conmovedores, su magnífico trabajo *Lo que cala son los filos*, hoy, me parece, una obra de referencia necesaria para hablar del teatro del final del siglo xx en México.

R.S. — **Tuvimos la impresión de que la Muestra Nacional de Teatro ha definido un claro programa de acción que ha mejorado considerablemente con lo que fue en los primeros veinticinco años. ¿Qué opina sobre esto?**

R.B. — Como siempre esta clase de eventos, se ven afectados por demasiadas cuestiones aleatorias, vaivenes políticos, aspectos presupuestales, clima, etc., lo que en cierta medida

obliga a modificaciones constantes en cuanto a su formato, la manera de organizar los diferentes eventos y otras variantes, pero creo que sí, en los últimos cinco años se ha corregido el camino y actualmente el programa de acción ha mejorado.

R.S. — **Se habló mucho en Zacatecas de la «narraturgia», tema expuesto por la teórica de teatro Hilda Saray durante la Muestra. ¿Cree que en esta nueva generación se sigue esa corriente? Pienso por ejemplo en *Odio a los putos mexicanos* de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio —LEGOM— (obra que publicamos en este número especial), en Edgar Chías, Austin Morgan... ¿Puede decirse que se enmarcan en esa orientación? ¿Cree que se ha producido una ruptura, un cambio generacional?**

R.B. — No podría responder a la primera ni a la segunda pregunta, no lo sé. En cuanto al asunto de la ruptura y el cambio generacional, me parece que sí los hay, creo que se trabaja de nuevo en un teatro donde el peso del texto, de las palabras, vuelve a adquirir relevancia, no me refiero al lenguaje utilizado, sino a la importancia y el cuidado con que los jóvenes dramaturgos construyen los parlamentos, hay una escritura cuidada, giros lingüísticos manejados con precisión, modismos y barbarismos bien usados, sin detrimento de la parte espacio temporal y la contemplación del carácter y perfil de los personajes, como podemos apreciarlo en *Las Chicas del 3 1/2 floppies*, escrita por LEGOM.

R.S. — **¿Se puede hablar de una generación —la que para nosotros es la de LEGOM, Chías, Zapata, Chabaud, Olmos, Román, Avante...— que sería la siguiente a la de la «Nueva Dramaturgia Mexicana» o sea, la de Carballido y Leñero entre otros? En principio seguimos la teoría de las generaciones de treinta años, que en España dio a conocer**

Ortega y Gasset. Ya sabemos que los últimos sociólogos no aceptan dicha teoría, y se habla de que prácticamente cada año se cambia de generación... Pero pensamos que de alguna manera hay que ordenar los grupos o camadas generacionales. El crítico mexicano Fernando de Ita habla de esta generación como la «sexta generación» a partir de Rodolfo Usigli... Por tanto, ¿sería ésta la de los 90/2000 o hay una o dos intermedias?

R.B. — Creo que sí se puede hablar de una generación en cuanto a los autores mencionados, en relación a si puede o no haber generaciones intermedias como tales, no lo sé, lo cierto es que hay otros dramaturgos y directores importantes entre ellos, que quizá podrían ser parte de generaciones mixtas, como Elena Garro, Marcela del Río, Julio Castillo, Hugo Argüelles, Felipa Rodríguez, Sabina Berman, Silvia Peláez, Luis de Tavira, etc. Todos ellos importantes y con una gran influencia en el desarrollo de las artes escénicas de México.

R.S. — **¿Cuáles son los autores de esta última dramaturgia mexicana que le interesan más, y por qué? ¿Y cuáles le interesan de las dos generaciones anteriores?**

R.B. — Responder es difícil, porque frecuentemente el asunto va más allá de la preferencia o el gusto, ya sea por estilo, temática o actualidad, puesto que es común la relectura o las determinaciones circunstanciales debidas a una necesidad específica, público, estética, cambios sociales o simplemente por peticiones, sin embargo, Jaime Chabaud me parece sugerente y provocador, dramaturgo-investigador, ha construido un estilo propio que obliga a la reflexión y permite al director y a los actores una interpretación propia; recientemente me parece atractivo LEGOM, por buscar romper las normativas, por la temática subversiva y juguetonamente pro-

vocadora y por su total falta de solemnidad. El teatro de Leñero me parece sólido, consecuente, y particularmente su visión de los personajes, que en cierto sentido aún siendo dibujos sólidos dejan espacio para rehacerlos. Jesús González Dávila tocó los sentimientos, entendió a las generaciones, se planteó y contestó preguntas acerca de quienes somos en distintos estamentos sociales.

R.S. — ¿Cree que el teatro clásico español es suficientemente valorado en México?

R.B. — Valorado sí, muy representado, por lo menos recientemente, no.

R.S. — ¿Y los autores del siglo xx?

R.B. — Sí, me parece que en ocasiones están sobrevalorados por falta de estudio o comprensión, pero autores como Brecht o Pinter, por ejemplo, han estado acompañando la evolución de nuestra escena nacional.

Supongo que como en otras partes las modas imponen ciertos nombres.

R.S. — ¿Puede hablarnos del movimiento, si es que realmente se le puede llamar «movimiento», de recuperación y valoración de los autores más consagrados como Rascón Banda, Óscar Liera o Jesús González Dávila?

R.B. — No creo que se pueda hablar de un movimiento en sentido estricto, hay sí una revaloración y reconocimiento, se les vuelve a montar con frecuencia y particularmente en el caso de Liera y González Dávila, se les da un tratamiento con nuevo respeto, son comunes, por ejemplo, los montajes universitarios de estos autores y, en el caso de Rascón Banda, como decimos por acá: «sigue la mata dando».

R.S. — Gracias Roberto Briceño por sus acotaciones.